



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2001

---

## **Boccace et Ovide: pour l'interprétation de l'«Elegia di Madonna Fiammetta»**

Bartuschat, J

Other titles: La mémoire du texte. Intertextualités italiennes

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-138388>

Journal Article

Published Version

Originally published at:

Bartuschat, J (2001). Boccace et Ovide: pour l'interprétation de l'«Elegia di Madonna Fiammetta». Arzanà. Cahier de littérature médiévale italienne, (6):71-103.

---

Boccace et Ovide : pour l'interprétation de l'*Elegia di Madonna Fiammetta*

Johannes Bartuschat

---

Citer ce document / Cite this document :

Bartuschat Johannes. Boccace et Ovide : pour l'interprétation de l'*Elegia di Madonna Fiammetta*. In: Arzanà 6, 2000. La Mémoire du texte. Intertextualités italiennes. pp. 71-103;

doi : 10.3406/arzan.2000.888

[http://www.persee.fr/doc/arzan\\_1243-3616\\_2000\\_num\\_6\\_1\\_888](http://www.persee.fr/doc/arzan_1243-3616_2000_num_6_1_888)

---

Document généré le 27/04/2017

# BOCCACE ET OVIDE : POUR L'INTERPRÉTATION DE L'ELEGIA DI MADONNA FIAMMETTA

Omnes humanos sanat medicina dolores  
solus Amor morbi non amat artificem  
*Propertius*

**L**e jeune Boccace a été un lecteur infatigable. Les *Zibaldoni* ne témoignent pas seulement de cette activité fébrile de lecture, mais aussi des multiples formes d'imitation et de réécriture qui transforment ces expériences de lecture en activité poétique. Dans les œuvres qui précèdent le *Décameron*, Boccace explore souvent des domaines et des genres littéraires jusque là absents ou peu représentés dans la littérature italienne, et ceci le plus souvent à partir d'un texte-modèle qui en quelque sorte déclenche l'expérimentation. Nous pouvons penser au *Filocolo* qui, dans le sillon de modèles français et antiques, introduit le genre du roman dans la littérature vulgaire; au *Teseida*, épopée sur les traces de Stace ; à l'*Amorosa Visione*, tentative de tracer de nouvelles voies, suivant les suggestions du *Roman de la Rose*, dans la poésie allégorico-didactique ; et on pourrait multiplier les exemples. Dans ce processus incessant d'assimilation de modèles et de création de nouvelles formes littéraires, des textes récemment redécouverts ou rares et des textes classiques jouent un rôle fondamental. On ne sera donc pas surpris

qu'une référence constante de la littérature médiévale comme Ovide occupe une place de premier plan pour les créations littéraires du jeune Boccace.

Nous analyserons ici un seul cas, celui de l'*Elegia di Madonna Fiammetta*, inspirée des *Héroïdes* du poète latin <sup>1</sup>. La *Fiammetta* pose avant tout le problème de la nouveauté du genre, puisque Boccace est le premier auteur à intituler une oeuvre en langue vulgaire « élégie ». Mais contrairement à la tradition (et à la définition même) du genre, la *Fiammetta* est un texte en prose. Il semble tout d'abord nécessaire de circonscrire la signification du genre élégiaque pour Boccace, pour ensuite essayer de cerner le rôle spécifique du modèle des *Héroïdes*. <sup>2</sup>

Dans un premier temps on peut attribuer au terme « élégie » le sens très général de chant d'amour malheureux, le plus souvent lié à la séparation des amants. En revanche les auteurs médiévaux définissent généralement l'élégie simplement comme chant du malheur <sup>3</sup>. Ces définitions insistent souvent sur un deuxième trait : le but communicatif de l'élégie qui est de susciter la compassion. Ces éléments se retrouvent dans la *Fiammetta*. Voici l'incipit :

Suole a' miseri crescere di dolersi vaghezza quando di sé discernono o sentono compassione in alcuno. Adunque, acciò che in me, volentorosa più che altra a dolermi, di ciò per lunga usanza non menomi la cagione, ma s'avanzì, mi piace, o nobilissime donne ..., narrando i miei casi, di farvi, s'io posso, pietose :

Un peu plus loin, Fiammetta insiste sur l'expression du malheur; elle dit parler « con lagrimevole stile » définition qui correspond à *Héroïdes* XV, 7 : « Flendus amor meus est ; elegia flebile carmen »<sup>4</sup>.

Par contre les auteurs médiévaux n'identifient pas directement l'élégie à l'élégie « érotique » latine, pratiquée par Properce, Tibulle ou l'Ovide des *Amores* (ce qui est peut-être imputable à une certaine gêne face à son caractère érotique)<sup>5</sup>. Si les *Héroïdes* appartiennent bien sûr à la thématique amoureuse, elles se distinguent de la production des élégiaques cités ci-dessus par quelques traits formels qui méritent qu'on s'y arrête un instant. Dans les *Héroïdes*, l'élégie comme expression de la maladie d'amour (ou de la servitude d'amour) n'est pas seulement liée à la voix d'un je poétique, mais aussi à une situation d'énonciation précise: il s'agit d'une épître adressée par une femme à son amant. Cette dynamique communicative exclut toute dimension ludique, dimension qui en revanche peut être associée à l'expression de la douleur amoureuse chez les élégiaques romains<sup>6</sup>.

C'est sans aucun doute l'Ovide des *Héroïdes* qui a inspiré à Boccace le choix (nouveau dans son œuvre) de la femme comme instance énonciative<sup>7</sup>. Dans les *Héroïdes* la voix élégiaque ne s'identifie plus à la voix du poète. Ce sont les femmes qui expriment leur souffrance, qui affirment leur vocation à l'amour, et qui rappellent à l'amant l'histoire de leur amour. Cette dimension « réelle » de l'évocation d'un amour vécu (et de la déception amoureuse) est importante pour la *Fiammetta*, surtout par rapport à la tradition lyrique médiévale. Il y a pourtant une différence importante entre les *Héroïdes* et la *Fiammetta*:

Fiammetta n'adresse pas son « épître » à son amant, mais aux femmes, destinataires idéales de son discours <sup>8</sup>.

Les épîtres des *Héroïdes* sont donc l'évocation mélancolique, par une femme, d'une histoire d'amour refusée ou impossible, adressée à un amant absent, souvent infidèle. Ces éléments font de ce type d'élégie avant tout un schéma d'émotions et de situations que Bruno Porcelli a bien résumé : le critique mentionne comme éléments constitutifs « l'allocuzione alla Fortuna, l'invio di lettere per stabilire il contatto con l'assente, il proposito per giustificare l'assenza, la rievocazione degli incontri amorosi, la *curatio*, il desiderio di morte, l'alternanza di speranza e disperazione, il più deciso intensificarsi del dolore nell'epoca del promesso ritorno » <sup>9</sup>. La *Fiammetta* de Boccace respecte scrupuleusement ce schéma.

En second lieu l'élégie des *Héroïdes* assigne une fonction pragmatique bien définie à la parole : « la duplice funzione di colmare momentaneamente la distanza fra gli amanti e di sostituire al tempo passato del racconto il presente durativo del discorso » <sup>10</sup>. L'élégie doit surmonter l'éloignement spatial et faire vivre l'amour dans l'expressivité élégiaque.

Pour mieux cerner la spécificité de la *Fiammetta*, il est intéressant de suivre l'émergence du paradigme élégiaque à travers quelques œuvres du jeune Boccace où le thème générateur du style élégiaque est la séparation des amants. Dans le *Filocolo*, nous trouvons dans le livre II, qui raconte la douloureuse séparation de Florio et Biancifiore, d'amples passages où les protagonistes expriment leur douleur dans des modalités proches des *Héroïdes* <sup>11</sup>. Dans le *Filostrato* les discours de Troïlus sont, à

partir du livre V, de type élégiaque. On remarque dans ces oeuvres une tentative de combiner un développement narratif de la thématique amoureuse avec l'expressivité du genre lyrique. Le recours, dans le *Filocolo* et le *Filostrato*, à des sources et des structures narratives (romanesques pour le *Filocolo*, épiques pour le *Filostrato*) alterne avec une perspective pour ainsi dire interne, propre au genre lyrique. Ceci fait de l'élégie une perspective parmi d'autres, un registre. Si dans le *Filocolo* l'expression élégiaque n'est qu'un épisode, dans le *Filostrato* le genre élégiaque envahit la narration et a même tendance à la supplanter. Nous sommes d'ailleurs plus proches du paradigme élégiaque puisque l'auteur s'identifie au destin de Troïolus. Si dans le *Filocolo* les deux amants expriment leur douleur à part égale (ce qui préfigure en quelque sorte leur future union), dans le *Filostrato* la perspective est déjà concentrée sur le protagoniste masculin, amant malheureux. Dans la *Fiammetta* il n'y a plus qu'une voix, celle de l'amante abandonnée. A cette solitude croissante s'ajoute un rôle toujours grandissant de la thématique amoureuse. Dans le *Filocolo* l'amour n'est qu'une étape d'un parcours éducatif, dans le *Filostrato* il entre dans un rapport dialectique avec le monde épique (même s'il tend à le supplanter). Dans la *Fiammetta* l'amour est le seul sujet qui domine totalement l'oeuvre. C'est ce caractère exclusif et absolu qui justement caractérise l'élégie <sup>12</sup>.

Sur le plan de la construction textuelle, l'élégie n'est plus, dans la *Fiammetta*, partie d'une narration; la suppression du narrateur externe fait que l'élégie est elle-même la narration. Les *Héroïdes* sont le modèle structurel de la *Fiammetta*, c'est une longue épître d'amour, écrite à la première personne. Ceci permet à Boccace de surmon-

ter la séparation entre développement narratif et développement lyrique: de cette façon l'élégie englobe la narration.

On remarque d'ailleurs une particularité dans le titre de l'oeuvre: l'élégie y est attribuée à Madonna Fiammetta, son histoire s'identifie donc avec son élégie. En d'autres termes, le titre attribue à la protagoniste une histoire, mais aussi son expression littéraire ; elle est personnage et auteur. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce double rôle de Fiammetta et sur l'importance qu'a pour elle la parole poétique.

Il y a donc un double niveau d'énonciation et de lecture : Fiammetta s'exprime à l'intérieur de l'histoire qu'elle vit, mais elle s'adresse aussi au destinataire du livre; c'est un personnage qui s'exprime de façon immédiate, mais qui raconte aussi son histoire à son public. En exprimant son amour, elle s'observe et elle se juge. Boccace pousse jusqu'à ses extrêmes conséquences un trait des *Héroïdes* : la distance temporelle fait qu'il ne s'agit pas seulement, comme dans la poésie lyrique, de l'expression immédiate des sentiments, mais aussi du récit médiatisé d'une expérience <sup>13</sup>.

Comme nous l'avons vu, les *Héroïdes* ont suggéré à Boccace le genre, la thématique, et les modalités d'énonciation de son oeuvre. La *Fiammetta* n'est pas pour autant une simple imitation ou réécriture des épîtres ovidiennes. Boccace n'exploite pas systématiquement tout le recueil: au niveau des contenus, il combine librement des éléments choisis dans différentes épîtres, en privilégiant les destins de femmes abandonnées par des amants infidèles, surtout Phyllis et Didon (*Héroïdes* II et VII) <sup>14</sup>.



Au niveau de l'imitation verbale le modèle ovidien n'est pas exclusif, mais se combine avec bien d'autres modèles. Il est impossible de donner ici une idée précise de l'énorme quantité de textes dont la *Fiammetta* contient des réécritures ou des réminiscences plus ou moins étendues et plus ou moins fidèles. Dans l'ensemble on peut constater la forte présence de modèles antiques et l'importance des références qui accentuent le caractère « sublime » de l'œuvre.

Les remarques suivantes ne sont que quelques observations limitées, destinées surtout à illustrer le travail de Boccace face à ses modèles et à donner une idée du réseau intertextuel extrêmement complexe qui est à la base de l'écriture de la *Fiammetta*.

Dans ce réseau, une place de premier plan revient à la *Vita Nova* <sup>15</sup>. Le *libello* fournit des éléments de la trame, un très grand nombre d'images et d'expressions, et sert de modèle formel pour le style élevé de ses parties en prose. Les références à l'œuvre dantesque sont constantes et souvent fortement soulignées : ainsi Fiammetta dit au moment de la rencontre fatale avec Panfilo à l'église: « mi parve in essi (sc. les yeux de Panfilo) parole conoscere dicenti : 'O donna, tu sola se' la beatitudine nostra.' » (I, 6, 5) <sup>16</sup>. Les oppositions inconciliables qui séparent les deux œuvres à tous les niveaux suggèrent une interprétation de la *Fiammetta* comme négation de la *Vita Nova* ; l'initiation à la passion ne conduit pas à sa sublimation, mais à un abandon impuissant aux forces les plus obscures et les plus irrationnelles de la passion amoureuse. La *Vita Nova* est l'histoire d'un chemin vers le salut de l'âme ; la *Fiammetta* est de structure circulaire puisque la perte de sa protagoniste est totale et sans perspective

de rachat. Mais les références à l'œuvre de Dante servent surtout à revendiquer la même dignité littéraire pour l'histoire « *pietosa* » de *Fiammetta* que pour l'autobiographie spirituelle de la *Vita Nova*. Dante y avait résumé et dépassé la tradition lyrique, en conférant avec l'invention du prosimètre une nouvelle dignité formelle et une nouvelle forme analytique à sa vision de l'amour. Pour le sujet de la *Fiammetta*, la passion amoureuse comme maladie incurable, Boccace lui aussi choisit une nouvelle forme littéraire, l'élégie « féminine » en prose.

Mais le Dante de la *Commedia* est également présent dans la *Fiammetta*. Limitons-nous à un exemple qui montre que le souvenir de Dante opère dans un contexte essentiellement antique, ovidien et mythologique. En analogie avec le rêve initiatique du cœur mangé de la *Vita Nova*, dans la *Fiammetta* la protagoniste fait un rêve prémonitoire: elle s'y voit d'abord comme Proserpine, ensuite comme Eurydice (I,3). Ces références forment un ensemble complexe: l'allusion à Proserpine préfigure son destin comme une descente aux enfers. Le personnage d'Eurydice par contre sera interprété par Boccace lui-même dans le *De Genealogia Deorum* comme une image de la concupiscence qui conduit l'âme humaine à sa perte. Mais *Fiammetta* y apparaît aussi comme une contre-figure à Matelda, comparée dans le chant XXVIII du *Purgatoire* à Proserpine dans une description à laquelle Boccace renvoie au travers de reprises verbales très précises <sup>17</sup>.

Par rapport au *Filostrato*, très proche du langage lyrique contemporain, la *Fiammetta* se distingue par ses très nombreux emprunts aux auteurs antiques. Dans ce contexte, la présence la plus remarquable est celle de

Sénèque - maints passages de la *Fiammetta* sont des réécritures de vers de ses tragédies <sup>18</sup>. *Seneca tragico* est la véritable autorité d'une nouvelle vision de l'amour comme une « fureur » irrésistible et destructrice. En fait la *Fiammetta* reprend le débat théorique du *Filocolo* sur la nature de l'amour, mais en exprimant des positions totalement opposées : l'amour-passion comme force irrationnelle y triomphe totalement. La phénoménologie de l'amour y est proche de celle d'un Dino del Garbo (rappelons que Boccace avait indiqué, dans une glose au *Teseida*, son commentaire à la chanson de Cavalcanti *Donna me prega* comme une analyse exemplaire de l'amour-passion) <sup>19</sup>.

Mais Boccace ne se mesure pas véritablement avec le genre de la tragédie (avec lequel il prend ses distances déjà dans le titre). Le *furor* n'est pas de nature tragique, mais désigne la perte des forces rationnelles dont est victime l'héroïne. En fait Boccace n'emprunte pas à Sénèque des trames, mais des matériaux verbaux ou, si l'on veut, une certaine rhétorique de l'amour. Par rapport à Dante dont la présence est plus capillaire, mais dont les réminiscences subissent toutes sortes de transformations, les emprunts à Sénèque sont d'une grande fidélité ; il s'agit souvent pratiquement de traductions, le travail intertextuel consiste surtout dans leur insertion dans un tissu où elles ne forment plus des citations reconnaissables, mais des éléments d'une rhétorique amoureuse.

D'autres auteurs antiques sont présents en grand nombre : Ovide avec toutes ses oeuvres, les *Métamorphoses*, bien sûr, mais aussi les *Remedia*, l'*Ars* ou encore les *Tristia* <sup>20</sup>, mais aussi les auteurs épiques, Virgile,

Stace et Lucain. Dans l'ensemble on ne peut que mettre en relief l'abondance et l'extrême diversité des textes utilisés par Boccace et son dessein de combiner et de fondre ces textes dans une structure unitaire. Pour illustrer cette technique il suffit de voir la célèbre invocation au sommeil, dont on a démontré qu'elle combine des suggestions des *Métamorphoses* et de Sénèque <sup>21</sup>.

Boccace semble donc avant tout fasciné par la possibilité d'imiter différents modèles et de les faire coexister dans son texte, ce qui provoque une certaine circulation du langage de l'amour à travers différents auteurs et différentes époques. Ainsi une figure rhétorique typique de la tradition lyrique (qui correspond d'ailleurs bien au caractère hyperbolique de la rhétorique de Madonna Fiammetta), l'adynaton, apparaît plusieurs fois, mais emprunté non pas à une source lyrique médiévale, mais à Sénèque. Citons un cas qui est en même temps un bon exemple de la réécriture presque littérale des sources classiques : Fiammetta jure que ses malédictions de Tisiphoné ne cesseront jamais :

prima si tufferà la celestiale Orsa in Oceano, e la rapace  
onda della ciciliana Cariddi starà ferma, e taceranno li  
cani di Silla, e nel Gionio mare surgeranno le mature  
biade, e la scura notte darà nelle tenebre luce, e l'acqua  
con le fiamme, e la morte con la vita, e il mare con li  
venti, saranno concordi con somma fede. (VI,12,10)

ce qui est une réécriture de Sénèque, *Thyestes*, 476-482 :

## BOCCACE ET OVIDE

Aethereas prius  
Perfundet Arctos pontus et Siculi rapax  
Consistet aestus unda et Ionio seges  
Matura pelago surget et lucem dabit  
Nox atra terris, ante cum flammis aquae,  
Cum morte vita, cum mari ventus fidem  
Foedusque iungent <sup>22</sup>.

Malgré la fidélité de la réécriture, Boccace ne renonce pas à insérer ces paroles de Sénèque dans un contexte nouveau : en fait elles sont suivies de la réécriture, également très fidèle, d'un passage de l'*Ibis* d'Ovide <sup>23</sup>.

Un autre exemple peut illustrer la façon dont Boccace associe et combine ses modèles. Déjà dans le *Filostrato* il avait utilisé une célèbre similitude de Virgile:

Qual poscia ch'è dall'aratro intaccato  
ne' campi il giglio, per soverchio sole  
casca ed appasa, e 'l bel color cangiato  
pallido fassi, tale alle parole  
rendute a' Greci del diterminato  
consiglio infra' Troiani, 'n tanta mole  
di danno e di periglio, tramortito  
lì cadde Troiol d'alto duol ferito. (*Filostrato*, IV, 18)

qui remonte à *Aeneis*, IX, 435-37

Purpureus veluti cum flos succisus aratros  
Languescit moriens, lassoue papavera collo  
demisere caput pluvia cum forte gravantur.

Dans la *Fiammetta*, Boccace réutilise cette similitude pour la même situation (effondrement lors de l'éloignement de la personne aimée) :

E quale succisa rosa negli aperti campi, infra le verdi fronde, sentendo i solar raggi, cade perdendo il suo calore, cotale semiviva caddi nelle braccia della mia serva.  
(II, 14, 4)

Ici travail intertextuel et réécriture de soi-même se superposent. Boccace élimine la référence à la charrue, en préférant l'image moins épique des rayons de soleil ; en revanche il récupère le « succisus » de Virgile, mais à travers la « succinta rosa » du vers 21 de la chanson de Dante *Tre donne intorno al cor mi son venute* <sup>24</sup>. Il supprime également le « d'alto duol ferito » ; ainsi isolé, le verbe « caddi » résonne avec plus de force expressive (peut-être avec un souvenir de l'insistance sur ce verbe à la fin du chant V de l'*Enfer*).

G. Velli a décrit la pratique de la réécriture chez le jeune Boccace, en la définissant de « tecnica centonaria ». Velli fait justement remarquer qu'un tel procédé compilatoire se situe à l'opposé de l'« arte allusiva » <sup>25</sup>. Le lecteur n'est pas invité à identifier des sources qui en amont de l'oeuvre en conditionnent la signification, mais Boccace crée un tissu capable d'accueillir et de fondre un nombre presque illimité de textes. Cette technique de la libre association de matériaux verbaux (« arte combinatoria ») domine en partie aussi la *Fiammetta*, mais il nous semble avoir identifié différentes formes de travail intertextuel correspondantes aux différentes fonctions qui sont assi-

gnées aux modèles. De même de nombreux modèles restent identifiables et leur choix n'est certes pas gratuit, mais constitue une clé d'interprétation de première importance.

Ainsi, pour la thématique de la Fortune Boccace se sert constamment de l'*Elegia* d'Arrigo da Settimello. Ce texte, très populaire aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècle <sup>26</sup>, est le représentant d'un genre typique de la littérature médio-latine qu'on pourrait définir « élégie philosophique ». Ce genre remonte idéalement au *De Consolatione Philosophiae* de Boèce, oeuvre également exploitée dans la *Fiammetta*. Boèce et Arrigo décrivent leur malheur dû aux aléas de la Fortune dans un but édifiant : pour dénoncer la perte de l'ordre moral. Ils déplorent un univers obscur et insaisissable pour mieux invoquer la force divine restauratrice. Madonna Fiammetta reprend leurs propos, mais dans son univers une telle force est absente: son monde est gouverné de façon totale et oppressante par la passion irrationnelle, représentée par une Vénus maléfique <sup>27</sup>. Les références constantes à l'élégie philosophique ne font que souligner le caractère stérile et destructeur de l'univers amoureux de Fiammetta. On le voit avec clarté lors de l'apparition de Vénus (I, 16), calquée avec fidélité sur l'apparition de la Philosophie dans le *De Consolatione* de Boèce. <sup>28</sup>

Ainsi, au niveau du récit, le registre « intimiste » des *Héroïdes* est complété par un registre philosophique qui doit conférer au récit de Fiammetta une nouvelle dignité. Au niveau stylistique, le style moyen des *Héroïdes* se trouve ennobli par les emprunts à ces mêmes textes, à Sénèque et aux auteurs épiques.

Ceci nous permet de revenir au problème du genre de la *Fiammetta*. Nous avons déjà insisté sur l'importance du choix de la prose. Dans le sillon de l'Ovide des *Tristia*, Fiammetta désigne son élégie comme modeste, de style médiocre (IX,1,1-3). Mais de la part de l'auteur, c'est là un geste purement rhétorique. Boccace ne vise pas le style élevé traditionnel, puisque l'*Elegia* se situe en dehors du domaine épique et lyrique, mais il a voulu créer un nouveau style sublime en prose. A ce niveau aussi, l'*Elegia* apparaît comme un texte précurseur du *Décaméron* : si Boccace dans cette dernière oeuvre reprendra le *topos*, en identifiant justement prose et style dépouillé <sup>29</sup>, en réalité la prose du *Décaméron* réalise un style capable d'intégrer tous les niveaux stylistiques, et ouvert vers le registre tragique et sublime.

Le *Filostrato* avait employé une autre nouveauté formelle: l'*ottava rima*, vers narratif capable d'accueillir la tradition de la poésie lyrique vulgaire <sup>30</sup>. Si le poème pouvait apparaître comme une fusion (pas toujours parfaitement harmonieuse d'ailleurs) entre le langage lyrique et le langage narratif d'ascendance épique, la *Fiammetta* crée un langage unitaire : la prose, capable d'intégrer le langage des tragédies de Sénèque aussi bien que celui d'Ovide ou de la tradition élégiaque médiévale.

Pour le statut de l'élégie comme genre humble ou médiocre, il convient de remonter (plutôt qu'au Dante du *De Vulgari Eloquentia*, dont l'« élégie humble » restera énigmatique tant qu'on ne pourra identifier les textes auxquels il se réfère <sup>31</sup>) aux auteurs antiques : ainsi, en ouverture du troisième livre des *Amores* d'Ovide, *Elegia* apparaît personnifiée; en s'opposant à *Tragoedia*, elle se définit comme « l'ena comesque » de Vénus (v. 46). La



*Fiammetta* constitue un changement important par rapport à cette conception qui associe élégie, thématique amoureuse et style médiocre. Son niveau rhétorique vise le haut, grâce surtout à la référence à l'*Elegia* d'Arrigo da Settimello dont l'oeuvre appartient en termes rhétoriques au style élevé <sup>32</sup>. Au niveau des contenus aussi, les associations avec la tradition boécienne sont fondamentales pour la *Fiammetta*. En fait, le genre de l'élégie n'y est pas seulement chant amoureux. Boccace, en syntonie avec les définitions médiévales, se réfère à l'élégie comme chant du bonheur perdu, de l'ordre perdu <sup>33</sup>. Rappelons que Boccace avait déjà écrit une élégie latine, l'*Elegia di Costanza*, dialogue sur la mort et la fugacité du bonheur entre une fille morte et son amant <sup>34</sup>. C'est l'amplification d'une épitaphe funéraire, à partir d'un vers de Maximien, à son tour auteur d'un cycle élégiaque (exploité aussi dans la *Fiammetta*) qui a pour sujet un vieil homme qui chante la perte irrémédiable des joies de la jeunesse. L'élégie comme chant du bonheur perdu, expression d'un monde chaotique et insaisissable, exprime la mélancolie dont est victime l'héroïne et correspond à l'état psychologique de celle dont F. Bruni dit fort bien qu'elle vit « in un eterno presente paragonabile allo status animarum post mortem dell'*Inferno* delle anime pietrificate per sempre nel loro peccato » <sup>35</sup>. L'*Elegia di Madonna Fiammetta* est l'évocation désespérée d'une histoire sans issue possible <sup>36</sup>.

La solution formelle de la prose permet donc l'intégration de langages et de modèles littéraires très différents. La *Fiammetta* fait partie de l'élaboration progressive d'« une rhétorique de l'amour » à sensibilité féminine dont Boccace va se souvenir dans le *Décameron* et qui

connaîtra un énorme succès dans la littérature italienne et ibérique de la Renaissance.

Mais l'emploi de la prose permet aussi un approfondissement de l'analyse psychologique (notamment par rapport au *Filostrato*). Des parties plus descriptives et analytiques alternent avec des parties plus expressives, d'une nature fortement rhétorique. Mais cette alternance, qui recoupe à peu près celle entre parties narratives et discours directs, ne correspond pas à deux attitudes ou deux regards différents. Le destin de Fiammetta est enfermé dans ce manque de dialectique : en fait elle cite constamment ses propres propos, expression de la passion délirante ; ce sont des mots qu'elle sait vains mais qu'elle ne peut révoquer ou surmonter. La Fiammetta qui parle n'a aucun autre regard ou aucune autre vérité à offrir que la Fiammetta dont elle raconte l'histoire. Son destin s'identifie avec son élégie, précisément comme le titre nous l'avait annoncé.

Ces observations nous permettent de mieux cerner le travail de réécriture des *Héroïdes*. Par rapport à Sénèque, les imitations verbales fidèles sont sensiblement moins nombreuses <sup>37</sup>. Là où Boccace reprend un passage ou un motif de son modèle, on est frappé par sa volonté d'en ennoblir le style par l'amplification rhétorique. On passe du langage lyrique concentré à un langage plus étendu, aux qualités démonstratives et analytiques, mais aussi doté d'une plus grande intensité :

Dic mihi, quid feci ; nisi non sapienter amavi ?

Crimine te potui demeruisse meo.

Unum in me scelus est, quod te, scelerate, recepi,

Sed scelus hoc meriti pondus et instar habet.

(*Her.* II, 27-30)

devient

Deh, Panfilo, dimmi ora : avea io commesso alcuna cosa per la quale io meritassi da te d'essere con cotanto ingegno tradita ? Certo niuno altro fallo feci verso di te giammai se non che poco saviamente di te m'innamorai, e oltre al dovere ti portai fede e t'amai ; ma questo peccato almeno da te non meritava ricevere cotale penitenzia. (V,5)

La tendance de fond nous semble être celle de l'approfondissement psychologique. Boccace reprend des expressions ou des motifs des *Héroïdes* pour les développer et en faire les éléments d'une nouvelle analyse des souffrances amoureuses. Voyons le développement que Boccace donne à une suggestion ovidienne, le motif de l'illusion de la présence de l'amant. Voici l'Héro ovidienne

Auribus intentis voces captamus et omnem  
Adventus strepitum credimus esse tui.  
Sic ubi deceptae pars est mihi maxima noctis  
Acta, subit furim lumina fessa sopor.  
Forsitan inuitus, mecum tamen, improbe, dormis,  
Et, quamquam non vis ipse venire, venis;  
Nam modo te videor prope iam spectare natantem,  
Braccchia nunc umeris umida ferre meis,  
Nunc dare, quae soleo, madidis velamina membris,  
Pectora nunc iuncto nostra fouere sinu  
Multaque praeterea lingua reticenda modesta,  
Quae fecisse iuvat, facta referre pudet.  
Me miseram! brevis est haec et et non vera voluptas ;  
Nam tu cum somno semper abire soles. (*Hér.* XIX, 53-67)

et Fiammetta :

Io alcuna volta meco medesima fingeva lui dovere ancora, indietro tornando, venirmi a vedere, e, quasi come se venuto fosse, gli occhi all'uscio della mia camera rivolgea, e rimanendo dal mio consapevole imaginamento beffata, così ne rimaneva crucciosa come se con verità fossi stata ingannata. (III, 1, 3)

On ne remarque pas seulement l'absence de toute note érotique chez Boccace (ce qui vaut pour tout le récit et correspond à la volonté de tirer le modèle ovidien « vers le haut »), mais surtout son caractère plus analytique. L'illusion de rêve est devenue une illusion éveillée. L'expressivité des *Héroïdes* cède la place à une volonté féroce d'introspection, véritable source du *pathos* de la *Fiammetta*.

Boccace emprunte aussi à Ovide de nombreux détails de récits (des situations, des gestes etc). Des motifs comme le suicide, bien présent dans les *Héroïdes* II et VII, les Furies qui ont présidé à l'union de Fiammetta et Panfilo comme à celle de Phyllis et Démophon (*Hér.* II, 115), le regret de Fiammetta de ne pas avoir embrassé l'amant au moment de la séparation (*Hér.* III, 14), la consolation de dormir dans le lit de l'aimé (*Fiam.* III, 12, ; *Hér.* X, 51-54) ; le désir de mort au bout de quatre mois d'absence de l'aimé (durée quatre fois supérieure à celle prévue; cf. *Hér.* II,2 et II,181). Mais interrogeons-nous sur la fonction de ces réminiscences.

Un emprunt aux *Héroïdes* nous semble révélateur en ce sens. Quand Panfilo part définitivement, il trébuche sur le

seuil de la maison de Fiammetta, exactement comme Protésilas quand il quitte Laodamie (*Hér.* XIII, 87). Mais c'est là une allusion au deuxième degré puisque Fiammetta connaît ce précédent littéraire et l'interprète comme étant de mauvais augure (*Fiam.* III,2,1). En fait elle est devenue par son initiation à l'amour une lectrice avertie des textes classiques, mais aussi poète et capable d'imiter ces textes. Fiammetta et Panfilo se sont donnés des noms littéraires (les seuls que nous lecteurs connaissions, ce qui rappelle évidemment la pratique du *senhal*) et se racontent l'un à l'autre leur histoire en la transposant dans la mythologie (I, 23, 6-8). On n'est pas surpris d'apprendre que Pâris et Hélène avaient fait de même (*Héroïdes* XVI et XVII). Pour Fiammetta ce jeu prend les allures d'une véritable éducation littéraire :

O pietosissime donne, che non insegna Amore a' suoi soggetti, e a che non gli fa egli abili ad imparare? Io, semplicissima giovine e appena potente ad isciogliere la lingua nelle materiali e semplici cose tra le mie compagne, con tanta affezione i modi del parlare di colui (sc. Panfilo) raccolsi, che in breve spazio io avrei di parlare passato ogni poeta. (I, 23, 9)

Ceci nous amène à nous interroger sur le statut de la parole poétique dans la *Fiammetta*. L'élégie de Madonna Fiammetta apparaît avant tout comme la tentative de raconter son histoire dans un espace littéraire, en conformité avec les modèles mythologiques et littéraires.

Dans ce contexte s'inscrit un élément fondamental du récit, le recours constant à la mythologie <sup>38</sup>. Fiammetta cherche à dire sa douleur en se comparant aux amantes

malheureuses de la mythologie. Si la citation mythologique est typique du genre élégiaque, le chapitre VIII en offre une forme hyperbolique - toute comparaison mythologique ne sert qu'à démontrer la profondeur incomparable de la douleur de Fiammetta, qui s'estime encore plus malheureuse que toutes les femmes citées ici <sup>39</sup>.

La longue liste d'amantes célèbres du chapitre VIII illustre le pouvoir d'Amour, à la manière des *Triumphes* de Pétrarque et de l'*Amorosa Visione*, mais elle est ici entièrement consacrée aux amours malheureuses. Elle n'illustre en fait pas tant le pouvoir d'Amour que surtout le malheur qu'il cause. Cette communion des grandes amantes dans le malheur efface toute distinction entre *amore onesto* et *amore lascivo*, ce qui est tout à fait caractéristique de la vision de l'amour exprimée dans le récit <sup>40</sup>.

Fiammetta, femme adultère, subit la loi de cet amour aveugle. En lui ordonnant de se soumettre à son pouvoir, Vénus lui dit : « bastiti sommamente, o giovane, che di non abominevole fuoco, come Mirra, Semiramis, Biblis, Cannace e Cleopatra, fece, ti molesti » (I, 17, 26). Mais c'est précisément à ces personnages que Fiammetta s'identifie quand elle ouvre la revue des grandes amantes du chapitre VIII avec Myrrha, Byblis, Canacé <sup>41</sup>.

Le chapitre VIII de la *Fiammetta* se distingue par sa tentative de conférer une nouvelle dignité au motif des victimes de l'amour. En syntonie avec la dimension philosophique de l'élégie, Fiammetta y introduit des cas d'amours malheureuses dues aux aléas de la Fortune. Mais ce qui nous paraît encore plus remarquable est le recours à des sources historiques et épiques. Fiammetta consacre un espace important à Sophonisbe et à Cornelia, dont les destins sont racontés d'après les récits de Tite-

Live et de Lucain <sup>42</sup>. Fiammetta revendique ainsi pour son destin la dignité non seulement du mythe, mais de l'histoire romaine.

Parmi les innombrables références du chapitre VIII et de la *Fiammetta* en général, la protagoniste s'identifie à une femme en particulier : Didon. Par la comparaison constante avec l'héroïne virgilienne <sup>43</sup> Fiammetta essaie de se construire un destin d'une dignité épique. Elle se sent trahie par Vénus comme Didon; elle veut mourir comme Didon <sup>44</sup>. Mais Fiammetta ne possède pas la grandeur tragique de Didon et les événements contredisent constamment cette vision « littéraire » de son destin. Un exemple particulièrement frappant est le discours par lequel Fiammetta veut convaincre Panfilo de ne pas partir (II, 8,7-8), qui reprend un motif de l'épître VII (Didon à Enée) des *Héroïdes* : Fiammetta y invoque les périls du voyage par mer <sup>45</sup>. Mais Panfilo ne brave aucun danger, de même qu'il ne quitte pas Fiammetta, comme Enée Didon, pour un but supérieur; il la trompe banalement. Il n'y a pas de destin tragique qui sépare les amants. De même l'intervention de Vénus ne fait pas partie d'un plan (comme chez Virgile), mais elle est gratuite, expression d'un univers sans sens. A Fiammetta sera également refusée la sublimation de son destin par la mort: son suicide est empêché par un hasard. Mais si Fiammetta sait ne pas posséder la grandeur tragique de Didon, elle croit la dépasser par sa douleur.

L'incapacité de Fiammetta à se détacher d'un amour dont elle reconnaît pourtant le caractère désespéré et vain n'illustre pas seulement la puissance de la passion amoureuse, mais fait d'elle un personnage ambigu. Si elle

essaie constamment de mettre en relief les traits sublimes de sa passion, de nombreux éléments du récit (tels que la jalousie féroce vis-à-vis de sa rivale ou son refus de se rendre à l'évidence face à l'infidélité de Panfilo) font de son amour pour Panfilo une passion objectivement avilissante. Tout ceci est en contraste avec la noblesse de « Madonna Fiammetta », au sens social, qui traditionnellement correspondrait au caractère noble de sa passion. Mais cette conception courtoise est étrangère au récit, comme plus généralement le *furor* de l'héroïne anéantit l'idée d'amour courtois. La place accordée à ses rapports avec son mari introduit une dimension psychologique inconnue. Selon André le Chapelain il ne peut y avoir de vrai amour dans le mariage, mais ce motif courtois se retrouve profondément transformé. De même le déchirement entre la volonté et la passion, ainsi que les doutes permanents de Fiammetta, sont étrangers à la tradition courtoise <sup>46</sup>.

Le récit de Fiammetta se situe dans le monde contemporain et non plus dans une lointaine antiquité <sup>47</sup>, et dans une ville bien définie, Naples. Malgré la remarquable abondance de détails dans les descriptions, ce cadre sert avant tout à caractériser la nature de la passion de Fiammetta. La vie napolitaine apparaît comme l'expression d'une culture courtoise d'une extraordinaire magnificence et d'un grand raffinement (V, 27). L'expression la plus haute de cette culture est l'amour courtois, et c'est pour cette raison que ce monde ne signifie plus rien pour Fiammetta qui s'y sent, dès qu'elle aime, totalement étrangère. La culture courtoise n'est plus l'univers de l'amour, qui est devenu une passion individuelle, une



souffrance dans la solitude.

Le récit du séjour aux bains de Baïes (V, 16) va dans le même sens. La tentative de guérir de la maladie d'amour en s'éloignant des lieux de la souffrance (la *curatio*) est un *topos* du genre élégiaque. Mais rien ne peut atténuer et encore moins guérir la mélancolie de Madonna Fiammetta et ce séjour se révèle un échec total. Or Baïes est un lieu bien défini : c'est le lieu de l'amour sensuel joyeux, déjà célébré comme tel par Ovide et par Boccace lui-même <sup>48</sup>. Comme l'amour courtois ne subsiste pas face au *furor* de Fiammetta, de même l'*amore per diletto* ne peut exister pour elle.

La subjectivité de la *Fiammetta* est l'expression de la solitude de sa protagoniste. Elle a perdu son monde. C'est une représentante de l'aristocratie napolitaine, vouée à une vie sensuelle et raffinée. Mais pour Fiammetta l'*ars amandi* n'existe pas, il n'existe que la mélancolie de la passion amoureuse.

La solitude de Fiammetta, le caractère désespéré de son amour, font que le chant élégiaque ne peut plus remplir sa fonction pragmatique: il ne peut plus surmonter la distance. La voix de Fiammetta n'atteindra pas Panfilò. La parole n'est plus messagère amoureuse mais elle se substitue à l'amour et devient monologue. Cela explique le trait le plus remarquable du récit : la tendance à l'introspection et à l'analyse des sentiments. Ce qui dans les *Héroïdes* est une évocation emphatique adressée à l'amant devient chez Fiammetta une auto-analyse. La solitude du personnage conditionne l'apparition d'une figure rhétorique caractéristique: l'apostrophe. L'invocation de forces supérieures a son origine dans l'élégie de type philoso-

phique, avec ses plaintes contre la Fortune. Dans la *Fiammetta* ce mode rhétorique s'étend aussi à d'autres « interlocuteurs » (cf. la célèbre invocation au sommeil (V, 13) ou l'invocation de la beauté (V, 34)) et devient la marque caractéristique d'un texte qui est un très long soliloque.

La réponse de Madonna Fiammetta à son impasse est d'ordre rhétorique. La technique combinatoire de l'inter-textualité boccacienne se révèle alors être un élément expressif : c'est le *furor* de la passion de Fiammetta qui intègre tous les textes dans son délire.

En prenant pour modèle les *Héroïdes*, Boccace a choisi l'oeuvre, au moins à ses yeux, la plus pathétique d'Ovide. La voix de l'amante malheureuse dans sa solitude remplace une dualité caractéristique de l'Ovide de l'*Ars*, des *Amores*, ou des *Remedia*, qu'a bien résumée J.L. Smarr, celle entre « the complaining lover and the playful author behind him »<sup>49</sup>. Le mélange de pathos élégiaque et de distanciation ironique que le Moyen Age admirait dans l'Ovide poète de l'amour ne peut se réaliser dans la *Fiammetta*.

L'oeuvre exprime une vision de l'amour comme force foncièrement destructive. Même si Fiammetta accuse la Fortune, son malheur n'est pas dû à un événement ou à des forces supérieures ; il est d'une nature entièrement psychologique. Mais le pathos élégiaque de la *Fiammetta* ne demande pas l'identification du lecteur. Nous pouvons lire le texte à deux niveaux: comme expression et comme description d'un amour. Cette double perspective n'est pas propre au genre élégiaque, mais constitue son dépassement. Comme nous l'avons déjà observé,

Fiammetta est caractérisée par sa lucidité : elle exprime sa douleur comme un personnage élégiaque, mais elle expose et analyse aussi son amour comme une maladie incurable.

Suivant une suggestion fort intéressante de C. Delcorno, nous pourrions voir dans l'analyse de *aegritudo amoris* le but de la *Fiammetta* <sup>50</sup>. Delcorno suggère une analogie avec le *Secretum* qui dans les mêmes années développait cette thématique ; mais - pourrait-on poursuivre - la maladie de Madonna Fiammetta ne connaît pas de thérapie <sup>51</sup>. Fiammetta vit dans un monde païen, dominé par une Vénus maléfique et par la Fortune ; les seules forces supérieures qu'elle invoque à la fin de son parcours, sont les Furies. Il ne peut y avoir de salut de l'âme. Sa longue élégie prouve que la littérature elle aussi n'est ni guérison ni sublimation, mais affirmation d'une impasse.

Johannes BARTUSCHAT

## Notes

1. Pour notre étude nous avons souvent consulté les notes qui accompagnent l'édition de C. DELCORNIO in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, éd. V. BRANCA, vol. V/ 1, p. 1-412, Milan, Mondadori, 1994 (édition selon laquelle nous citons la *Fiammetta* et dont nous adoptons le découpage en paragraphes), ainsi que l'article du même savant, *Note sui dantismi nell'Elegia di Madonna Fiammetta*, in « Studi sul Boccaccio » 11 (1979), p. 251-294 (étude ample et fort utile de l'intertextualité qui ne se limite pas à Dante). Nous ne pouvons ici fournir une bibliographie exhaustive des études sur la *Fiammetta*; on se rapportera à l'édition de Delcorno, p. 217-221. Nous ne citerons que quelques études importantes dont nous nous sommes inspiré pour notre propos : W. PABST, *Venus als Heilige und Furie in Boccaccios Fiammetta-Dichtung*, Krefeld, Schriften und Vorträge des Petrarca-Institutes Köln, 1958 (cf. le compte-rendu par A.E. QUAGLIO, in « Lettere italiane » 22 (1960), p. 221-226) ; S. BATTAGLIA, *Il significato della Fiammetta*, in *La coscienza letteraria del Medio Evo*, Naples, Liguori, 1965, p. 659-668 ; M. MARTI, *L'Elegia di Madonna Fiammetta : alle origini dell'umanesimo del Boccaccio*, in *Dante, Boccaccio, Leopardi*, Naples, Liguori, 1980, p. 189-208 ; C. SEGRE, *Strutture e registri nella "Fiammetta"*, in *Le strutture e il tempo*, Turin, Einaudi, 1974, p. 87-115 (étude particulièrement éclairante pour son analyse rigoureuse de la structure de la *Fiammetta*) ; B. PORCELLI, *I tempi e la dimensione elegiaca della "Fiammetta" del Boccaccio*, in « Critica letteraria » X (1982), p. 3-14 ; G. NATALI, *La "diceria" di Madonna Fiammetta*, in « La Rassegna della Letteratura italiana » XC (1986), p. 55-70 ; L. SURDICH, *L'"Elegia di Madonna Fiammetta" : l'eroina elegiaca e il suo libro*, in *La cornice d'amore. Studi sul Boccaccio*, Pise, 1987, p. 155-223 ; P. KOHLHAAS, *"Perché ad una ad una le infernali pene mi fatico io di raccontare?" : Zur Frage der Modernität von Boccaccios "Elegia di Madonna Fiammetta"*, in « Romanistisches Jahrbuch » 41 (1990), p. 98-113.
2. Nous citons les *Héroïdes* d'après l'édition par les soins de H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1991 <sup>5</sup>. Les questions d'authenticité (en ce qui concerne les lettres XVI à XXI) ne nous intéressent pas, puisque, comme on le sait, les lecteurs médiévaux supposaient authentique le recueil dans son intégralité. La seule contribution qui, à notre connaissance, est consacrée spécifiquement au rap-

## BOCCACE ET OVIDE

port entre les *Héroïdes* et la *Fiammetta*, est celle de M.S. BROWNLEE, *The Counterfeit Muse : Ovid, Boccaccio, Juan de Flores*, in K. Brownlee et al. (éd.), *Discourses of Authority in Medieval and Renaissance Literature*, University Press of New England, Hanover (NH), 1989, p. 109-127. Cf. aussi les remarques intéressantes de L. ROSSI, *Presenze ovidiane nel Decameron*, in « Studi sul Boccaccio » XXI (1993), p. 125-137 qui insiste sur l'importance des *Héroïdes* pour la *Fiammetta* et pour le *Décameron*.

3. Plutôt atypique la définition de Jean de Garlande, citée par SEGRE, *Strutture e registri*, cit., p. 89 qui spécifie : « miserabile carmen quod continet et recitat dolores amantium ».
4. Dans le *Filostrato* on trouve « stile pietoso » et « canzon pietosa », dans le *Filocolo* « pietosa voce » ; en fait ces deux œuvres ont, comme nous le verrons, de nombreux points de contact avec le genre élégiaque.
5. La dimension érotique par contre domine un genre bien différent, typique de la littérature médio-latine, la comédie élégiaque. Rappelons qu'une des comédies élégiaques parmi les plus diffusées s'intitule *Pamphilus* ; Boccace n'a donc choisi le nom de l'amant de Fiammetta ni sans raison ni sans une certaine ironie.
6. Cf. P. VEYNE, *L'élégie érotique romaine*, Paris, Seuil, 1979.
7. Même s'il y a bien sûr des précédents dans les littératures romanes pour ce choix : la chanson de femme, genre pour lequel justement les *Héroïdes* sont un modèle fondamental ; cf. à ce propos M.R. BLAKESELE, *Chanson de femme, Heroïdes, Canzo*, in H. Legros (éd.), *Farai chansoneta novela (Hommage J.C. Payen)*, Caen, Université de Caen, 1989, et P. BEC, in « Cahiers de civilisation médiévale » XX (1979) ; une analyse séparée devrait être réservée à la réception romane des *Héroïdes*, importante pour Boccace, cf. M. PERUGI, *Chiose gallo-romanze alle "Eroidi" : un manuale per la formazione letteraria del Boccaccio*, in « Studi di filologia italiana » XLVII (1989), p. 101-148.
8. Tous les critiques ont souligné l'importance de ce choix pour la carrière littéraire de Boccace. C'est dans la *Fiammetta* que Boccace commence à s'adresser aux femmes comme public privilégié, comme inspiratrices et destinataires du livre. Fiammetta préfigure l'auteur du *Décameron* qui ne demande pas aux Muses son inspiration, mais aux femmes et à l'amour ; cf. F. BRUNI, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologne, Il Mulino, 1990, p. 154.

9. B. PORCELLI, *Il "Filostrato" come elegia imperfetta*, in *Nuovi studi su Dante e Boccaccio con analisi della "Nencia"*, Rome-Pise, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1997, p. 101-109, p. 107.
10. Cf. B. PORCELLI, *Forme e strutture narrative nel "Filocolo"*, in *Nuovi studi su Dante e Boccaccio*, cit., p. 87.
11. Cf. B. PORCELLI, *Forme e strutture narrative nel "Filocolo"*, cit., p. 87-89.
12. Nous renvoyons à l'essai fondamental de G. B. CONTE, *L'amore senza elegia*, in *Generi e lettori*, Milan, Mondadori, 1991, p. 53-94. Quand Madonna Fiammetta promet au début à ses lectrices que « non troverete favole greche ornate di molte bugie né troiane battaglie sozze per molto sangue, ma amoroze, stimulate da molti disiri » (*Prologo*, 3) il s'agit dans un certain sens d'une palinodie de la production antérieure de Boccace. Des oeuvres comme le *Teseida*, le *Filocolo*, le *Filostrato* et le *Ninfale* avaient placé un récit d'amour dans un contexte soit épique (« troiane battaglie ») ou mythique (« favole greche ») ; cf. F. BRUNI, *Boccaccio*, cit., p. 157. Boccace indique en quelque sorte ici la centralité absolue de la thématique amoureuse comme trait caractéristique du genre élégiaque.
13. Dans le *Filostrato* en revanche Troïlus ne s'exprime que de façon immédiate. C'est un personnage lyrique, il est tout entier dans cette expression, ce qui explique la proximité de son langage avec le langage lyrique.
14. Parmi les autres épîtres, celle de Phèdre est d'une importance particulière pour la *Fiammetta*.
15. Pour cette question, cf. C. DELCORNIO (*I Dantismi*, cit.).
16. D'autres reprises verbales soulignent bien la différence entre les deux oeuvres : ainsi quand Fiammetta s'adresse à Vénus en l'appelant « unica donna della mia mente » (I, 18, 3), on mesure bien la différence entre la soumission aveugle de Madonna Fiammetta au pouvoir tyrannique de l'Eros et le rapport de Dante avec la « gloriosa donna della (mia) mente ». De même l'insistance sur la noblesse de Madonna Fiammetta, qui est d'ailleurs comme la protagoniste de la *Vita Nova* constamment entourée de femmes nobles, n'est pas sans rappeler Béatrice; cf. ci-dessous.
17. Pour tout ceci cf. J.L. SMARR, *Boccaccio and Fiammetta. The Narrator as Lover*, Urbana-Chicago, The University of Illinois Press, 1986, p. 133-134.

## BOCCACE ET OVIDE

18. M. SERAFINI, *Le tragedie di Seneca nella "Fiammetta" di Giovanni Boccaccio*, in « Giornale storico della letteratura italiana », CXXVI (1949), p. 95-105 (les études précédentes sur la question sont citées par SEGRE, *Strutture e registri*, p. 101).
19. *Teseida*, VII, 50. Cf. F. BRUNI, *Boccaccio*, cit., p. 127 et C. MUSCETTA, *Boccaccio*, Bari-Rome, Laterza, 1972, p. 138 qui relève justement que cette glose est plus appropriée à l'approfondissement de l'érotologie antique que le traité d'André le Chapelain. Ceci est vrai aussi dans le mesure où le *furor* de Fiammetta échappe à toute possibilité d'enseignement ou de systématisation.
20. L'importance des *Tristia* pour le chapitre IX a été notée par tous les critiques. Mais comme nous le verrons, une oeuvre peu connue d'Ovide, l'*Ibis*, copiée par Boccace dans le manuscrit *Laurenziana* XXXI 31, est elle aussi exploitée. La présence conjointe de textes classiques comme les *Métamorphoses* et de textes rares ou récemment découverts nous semble typique de Boccace.
21. L'hypothèse selon laquelle cette invocation contient aussi un écho des *Silvae* de Stace (traditionnellement réputées inconnues à Boccace) a suscité un débat qui reste ouvert (en dernier, S. CARRAI, *Ad somnum. L'invocazione al sonno nella lirica italiana*, Padoue, Antenore, 1990, qui y est favorable). Pour la technique de la fusion de plusieurs textes cf. l'analyse exemplaire d'une page de la *Fiammetta* par G. VELLI (*Memoria*, in R. Bragantini / P.M. Forni (éd.), *Lessico critico decameroniano*, Turin, Bollati Boringhieri, 1995, p. 225-227).
22. Cf. aussi *Fiammetta* VII,2,5 : « Prima torneranno li fiumi alle fonti, e Espero recherà il chiaro giorno, e Febea con li raggi del suo fratello darà luce la notte, che torni lo 'ngrato amante » ; qui traduit Sénèque, *Phoenixae*, 85-87 : « Regeret in fontem citas / Revolutus undas amnis et noctem afferet / Phoebea lampas, Hesperus faciet diem. »
23. Nous devons cette indication à la perspicacité de C. DELCORNIO (édition de la *Fiammetta*, p. 345). Le chapitre II contient un autre adynaton, traduit des *Tristia* d'Ovide (II, 9, 5), mais précédé par une image, celle des chaînes de l'amour, qui est typique de la tradition lyrique. En effet pour Boccace, comme nous l'avons déjà constaté, l'imitation des auteurs antiques n'exclut pas la présence d'auteurs en langue vulgaire. Les réminiscences très nombreuses de Cino da Pistoia, de Pétrarque et de maints autres en sont la preuve.

## JOHANNES BARTUSCHAT

24. Cf. DELCORNIO, éd. de la *Fiammetta*, p. 273 qui signale dans le même chapitre une autre similitude reprise de Virgile, mais « *filtrata da una reminiscenza dantesca* » (n. 15).
25. Cf. les contributions rassemblées dans G. VELLI, *Petrarca e Boccaccio. Tradizione - memoria - scrittura*, Padoue, Antenore, 1979.
26. On en connaît un *volgarizzamento* du XIV<sup>e</sup> siècle, édité par S. Battaglia avec une traduction du *De Consolatione Philosophiae* (*Il Boezio e l'Arrighetto nelle versioni del Trecento*, Turin, UTET, 1929).
27. Dans ce contexte, il n'est pas surprenant de trouver des traces du *De Planctu Naturae* d'Alain de Lille, cf. G. VELLI, in « Studi sul Boccaccio », IV (1967), ou encore de l'*In Rufinum* de Claudien, oeuvres parfaitement en syntonie avec la thématique de l'ordre perdu et de sa restauration.
28. Cf. W. PABST, *Venus als Heilige*, cit. p. 30 sgg. sur les parallèles entre la *Fiammetta* et le *De Consolatione Philosophiae*. Sur la pénétration de thèmes et formes boéciens dans la thématique amoureuse, cf. aussi K. HEINRICHS, « *Lover's Consolations of Philosophy* » in Boccaccio, Machaut, and Chaucer, in « Studies in the Age of Chaucer », XI (1989), p. 93-115. De même les prières adressées par Fiammetta à Vénus (I, 18; VII, 3) apparaissent comme un renversement des prières du *De Consolatione Philosophiae*.
29. *Introduzione alla quarta giornata*.
30. La reprise de la chanson *La dolce vista* de Cino marque cette intégration du langage lyrique dans le genre épique, par la thématique élégiaque par excellence, l'éloignement de la personne aimée; cf. les contributions de C. PERRUS et F. FURLAN dans ce volume.
31. Cf. P.V. MENGALDO, *Elegia "umile"* (DVE II, iv, 5-6), in *Linguistica e retorica di Dante*, Pise, Nistri-Lischi, 1978, p. 200-222.
32. Cf. les remarques importantes de SEGRE, *Strutture e registri*, cit.
33. Pour la tradition de l'élégie non amoureuse, on peut évidemment aussi rappeler, pour la littérature antique, les *Tristia*, chant de l'exil, dont la *Fiammetta* contient de nombreuses réminiscences.



## BOCCACE ET OVIDE

34. Dans ce contexte il est intéressant de remarquer que Fiammetta définit son élégie comme « libretto tratto quasi della sepoltura della tua donna » (IX, 1, 1).
35. F. BRUNI, *Boccaccio*, cit., p. 226.
36. C'est pourquoi nous sommes en désaccord avec B. PORCELLI (*I tempi*, cit.) pour qui la *Fiammetta* appartiendrait au genre élégiaque en vertu du fait d'être ouverte à une fin positive ou négative (et d'occuper ainsi une position moyenne entre la tragédie et la comédie).
37. Même si elles ne manquent pas; un exemple : *Fiam.* V, 5, 9 : « ma tu non pensavi quanto poco di gloria ti séguita ad ingannare una giovine, la quale di te si fidava. La mia semplicità meritò maggior fede che la tua non era. » qui dérive de *Hér.* II, 63-64 : « Fallere credentem non est operosa puellam / Gloria ; simplicitas digna favore fuit ». Mais tout ce chapitre de la *Fiammetta* recalque la deuxième épître des *Héroïdes* (voir par exemple V, 5, 14 : « Oimè! ora mi fosse il dì precedente a quella notte stato l'ultimo, nel quale io sarei potuta morire onesta ! » et *Hér.* II, 59-60 : « Quae fuit ante illam, malletem suprema fuisse Nox mihi, dum potui Phillys honesta mori » (correspondances déjà signalées par V. CRESCINI, *Contributo agli studi sul Boccaccio*, Turin, Loescher, 1887, p. 156 suiv.).
38. Face à l'abondance des références, Fiammetta semble pressentir le danger que sa comparaison mythologique soit perçue comme pur exercice rhétorique. C'est pourquoi elle définit sa réalité comme une réalité mythique quand elle affirme que les belles femmes de Naples seraient perçues par un étranger comme des héroïnes des mythes antiques (V, 27, 5-6).
39. Comme d'ailleurs Fiammetta ramène et réduit tout à son destin d'amante malheureuse. Tout ne sert que de terme de comparaison, comme matériel rhétorique, pour mieux exprimer son incommensurable douleur. Ainsi le passage sur l'âge de l'or (V, 30) réduit ce mythe à l'idée que c'était un âge heureux parce que les hommes ignoraient la passion amoureuse.
40. Encore une fois Boccace exaspère un trait des *Héroïdes* qui contiennent des épîtres de femmes aux destins aussi différents que Didon, Phèdre et Pénélope.

41. Par contre elle élimine la référence à Sémiramis, trop étroitement liée à son statut d'exemple de la luxure pour figurer dans l'univers sublime et « a-érotique » de Fiammetta. Elle consacre par contre un chapitre à Cléopâtre en lui refusant le statut de vraie « grande amante » au motif qu'elle s'est consolée avec un deuxième amant ; en revanche Fiammetta exalte son suicide, geste sublime par excellence (VIII, 13).
  
42. VIII, 11-12. Sur le plan intertextuel, il est intéressant de remarquer que Boccace est resté frappé par un souvenir de Lucain qu'il transpose : Cornélia arrive après la mort de Pompée en Egypte et « quivi il suo busto senza capo infestato dalle marine onde vide » (cf. *Bellum Civile*, VIII, 698 suiv). La fascination pour le détail macabre aux qualités fortement visuelles entre dans le goût des auteurs médiévaux pour Lucain comme modèle d'un style pathétique, étudié (pour Dante et Pétrarque) dans un article important par E. FRAENKEL, *Lukan als Mittler des antiken Pathos*, « Vorträge der Bibliothek Warburg », IV, 1924-1925, Leipzig, Teubner, p. 229-257.
  
43. W. PABST, *Venus als Heilige*, cit., insiste sur les parallèles entre les deux femmes et les deux destins, mettant en relief notamment: l'estime de Fiammetta pour son mari qui trouve une analogie dans le souvenir pieux de Didon pour Sychée ; le personnage de la *balia* qui trouve une correspondance dans celui de Anna ; le suicide et l'invocation des forces infernales sont d'autres motifs qui unissent les deux oeuvres. Sur la réception de l'histoire de Didon dans les littératures romanes médiévales, cfr. E. LEUBE, *Fortuna in Karthago : Die Aeneas-Dido-Mythe Vergils in den romanischen Literaturen vom 14. bis zum 16. Jahrhundert*, Heidelberg, Carl Winter, 1969. A un niveau externe, de signification méta-littéraire, Boccace semble ainsi instaurer un rapport entre genre épique et genre élégiaque: le deuxième dépasse le premier qui ne peut admettre qu'une présence limitée de la thématique amoureuse (ceci vaut par rapport à l'*Enéide*, mais aussi par rapport au *Filostrato* où, comme nous l'avons vu, un tel mouvement de substitution de l'épopée par l'élégie était déjà amorcé).
  
44. I, 19, 1 : « Ella (sc. Vénus), del luogo ove stava mossasi, verso me venne, e con ferventissimo disio nel sembiante abbracciandomi, mi baciò la fronte. Poi, quale il falso Asciano, nella bocca a Didone alitando, accese le occulte fiamme, cotale a me in bocca spirando fece i primi disii più focosi, come io sentii. » ; V, 22, 2 : « Almeno se Amore, faccendomi male contenta della cosa amata da me, sarà cagione che li miei giorni si raccorcino, me ne seguirà che io, come Dido, con dolorosa fama diventerò eterna. »

## BOCCACE ET OVIDE

45. L'insistance sur la mer qui sépare les amants sert aussi à rapprocher son destin de celui de Héro et Léandre (IV, 2, 1 : « Chi sa se egli, volonteroso più che il dovere di rivedermi, e per venire al posto termine, posposta ogni pietà di padre, e lasciato ogni altro affare, si mosse, e forse senza aspettare la pace del turbato mare (...) sopra alcun legno si mise, il quale venuto in ira a' venti e a l'onde, in quelle è forse perito? Niuna altra cagione tolse Leandro ad Ero. » ; cf. aussi VI, 12, 7) - cet exemple canonique du couple séparé par le destin mais uni par la passion représente le rêve irréalisé de Fiammetta.
46. La nécessité de garder son amour secret, signe chez Dante, comme dans toute la tradition courtoise, de la noblesse et de l'exclusivité de la passion, sert ici à cacher une honte et à préserver le mensonge face à son mari.
47. La critique a souvent relevé une inconsistance surprenante : bien que son histoire se situe à l'époque contemporaine, la culture de Fiammetta est strictement païenne. Cette absence de la religion chrétienne révèle l'incompatibilité totale entre l'amour de Fiammetta et la religion chrétienne.
48. *Rime* LXI et LXIV; cf. à ce propos SMARR, *Boccaccio and Fiammetta*, p. 55.
49. Cf. SMARR, *Boccaccio and Fiammetta*, p. 5.
50. Introduction à l'édition de la *Fiammetta*, cit., p. 17. Mais nous ne croyons pas, comme R. HOLLANDER, *Boccaccio's Two Venuses*, New York, Columbia University Press, 1977, et SMARR, *Boccaccio and Fiammetta*, cit., que cette analyse ait pour but une instruction morale chrétienne.
51. On remarque d'ailleurs qu'il n'y a ni dimension dialogique ni véritable dialectique dans les rapports entre la *balia* et Fiammetta. Si elle représente la voix de la raison, ses discours n'atteignent pas Fiammetta et ne peuvent la protéger contre son délire.